

EL TEATRO DE LOPE DE VEGA Y DE GUILLEM DE CASTRO COMO VEHÍCULO DE DIFUSIÓN DE LA FILOSOFÍA POLÍTICA DE MARIANA Y RIBADENEYRA.

THE THEATER OF LOPE DE VEGA AND GUILLEM DE CASTRO AS A VEHICLE FOR THE DISSEMINATION OF THE POLITICAL PHILOSOPHY OF MARIANA AND RIBADENEYRA.

LORENZO SILVA ORTIZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España
lorenzo_sol@yahoo.com

Resumen: El presente trabajo aborda, desde un análisis histórico-literario, la influencia ejercida por las teorías filosóficas y políticas sobre el tiranicidio de los jesuitas Juan de Mariana y Pedro de Ribadeneyra en dos de las obras de teatro más singulares del Siglo de Oro: *El Príncipe despeñado* de Lope de Vega y *El amor constante* de Guillem de Castro. Se desarrollan aspectos relacionados con el mensaje que ambos autores -imbuidos del fuerte antimaquiavelismo propio de la época- tratan de hacer llegar a la masa social a través de la lectura o la representación de sus producciones literarias, la utilización de los corrales de comedia como espacios de divulgación de las ideas políticas o como herramientas de propaganda del poder.

Palabras clave: Tiranicidio, Teatro, Lope de Vega, Guillem de Castro, Siglo de Oro.

Abstract: The present work approaches, from a historical-literary analysis, the influence exerted by the philosophical and political theories about the tyrannicide of the Jesuits Juan de Mariana and Pedro de Ribadeneyra in two of the most singular plays of the Golden Age: *El Príncipe despeñado* of Lope de Vega and *El amor constante* of Guillem de Castro. Develop aspects related to the message that both authors -imbued with the strong antimaquiavelism characteristic of the time -try to reach the social mass through reading or representation of their literary productions, the use of comedy pens as spaces of dissemination of political ideas or as propaganda tools of power.

Keywords: Tyrannicide, Theater, Lope de Vega, Guillem de Castro, Golden Age.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende abordar el estudio de dos de las obras literarias del Siglo de Oro -*El Príncipe despeñado*, de Lope de Vega y *El amor constante*, de Guillem de Castro- que tratan abiertamente el tema del mal gobierno y el abuso de poder por parte de unos reyes carentes de las cualidades y virtudes necesarias, según las teorías filosóficas y políticas más importantes del momento, necesarias para un correcto y legítimo ejercicio del poder. Muchas son las obras producidas por los grandes genios de las letras del siglo XVII que tratan el tema y que quieren convertirse en ejemplo y espejo para validos, príncipes y reyes de su tiempo. Pero, las que vamos a analizar, tienen como característica fundamental el hecho de tratar de manera completamente abierta el tema del tiranicidio.

A lo largo de las próximas líneas vamos a tratar brevemente cuestiones formales de ambos textos, poniéndolos en relación directa con las más influyentes teorías y tratados del siglo XVI referentes a la que debía de ser la forma de proceder de la sociedad ante reyes y ministros tiranos, para, por último, tratar de acercarnos a como estas corrientes ideológicas encontraron un cauce de difusión entre todos los estamentos a través de uno de los principales y más reputados entretenimientos de la época: el teatro.

2. TIRANOS Y TIRANICIDIO EN LA OBRA DE LOPE DE VEGA Y GUILLÉM DE CASTRO.

Dentro de la producción literaria de Lope de Vega y de Guillem de Castro, es recurrente el tema del buen gobierno frente a las arbitrariedades cometidas por gobernantes poco virtuosos que se dejan guiar por sus pasiones más bajas olvidando su auténtica razón de ser y sus obligaciones para con sus súbditos. Esto no solo se da en estos dos autores, ya que la temática es reiterativa en todos los grandes escritores del Siglo de Oro español: Quevedo, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Mira de Amescua, Bances Candamo entre otros, trataron estas cuestiones en sus poemas y obras de teatro¹.

Pero es en *El Príncipe despeñado* y en *El amor constante* donde estos dos autores tratan de manera abierta y directa el tema del tiranicidio, siendo reflejo de las tesis expuestas por Juan de Mariana sobre estas cuestiones y sobre cómo ser prevenidas por los príncipes. En ambas obras nos encontramos con la pérdida de conciencia política de dos reyes que caen en una espiral de desenfreno que les lleva a perder la razón y la virtud -y de paso el respeto de sus súbditos- arrastrados por la lujuria hacia dos mujeres. En *El*

¹ ARELLANO AYUSO, Ignacio: *Historia del Teatro Español del Siglo XVII*. Madrid, 2008.

Príncipe despeñado, Lope centra la acción en torno al personaje de un Sancho de Navarra enamorado de Blanca de Cruzate, mientras que Guillem de Castro pone como protagonista a un rey de Hungría que no puede contener la atracción y lujuria que siente por Nisida. En ambos casos estas actitudes desembocarán en un conflicto abierto que tendrán como conclusión la muerte de ambos monarcas tras sus acciones descontroladas e impropias de los buenos gobernantes. Pese a todo, ambos autores no dejan de ser precavidos frente a la censura y a la cólera de los reyes y validos de su propio tiempo, colocando el desarrollo de la acción lejos de la época en la que vivían. Lope de Vega es el más atrevido de los dos al situar los acontecimientos en el reino de Navarra durante el siglo XI, mientras que Castro prefiere ubicarlos en el reino de Hungría.

En *El Príncipe despeñado*, a diferencia de otras obras de Lope tales como *Peribañez*, *Fuenteovejuna* o *El mejor alcalde, el Rey* -obras apologéticas de la figura del buen gobernante- la figura del tirano no es la de un servidor del rey que se excede en su acción de gobierno o perdido por sus emociones más perniciosas. En este caso el tirano es el mismo rey y será este el objeto del tiranicidio como vía para restituir la línea sucesoria legítima perdida anteriormente. El caso de *El amor constante* es similar: mismo tipo de tirano, mismo objeto hacia el que se dirige una acción violenta que, como contraposición a *El Príncipe despeñado*, rompe con una línea sucesoria en el trono de Hungría que se trata de legitimar con el matrimonio de la infanta con Leónido.

Además de suceder en espacios geográficos diferentes, ambas obras se desarrollan en marcos escénicos también dispares. *El Príncipe despeñado* tiene una serie de ambientaciones diferenciadas, con contraposiciones de ambientes cortesanos - caracterizados por el vicio, el pecado y la ambición- y los de una aldea que viene a representar el regreso a la virtud y la naturaleza primigenia del un hombre carente de vicios y pecado en la que este se reforma interiormente². El origen de esta lectura la encontramos en un pensamiento de herencia erasmista combinado con una fuerte influencia de los postulados de Seneca referentes a la necesidad de dominio de uno mismo como paso necesario para conseguir la libertad y a los de Tácito sobre la falta de moral y virtud del mal gobernante³. Por su parte, si bien con mensaje idéntico al de la obra de Lope, *El amor constante* se desarrolla en un ambiente palatino de fábula en el

² KIRSCHNER, Teresa: "Importancia de la espectacularidad en el teatro de Lope de Vega: la escenificación de *El Príncipe despeñado*", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 3. Estudios Áureos*. Birmingham, 1995, pp. 11-17.

³ MARAVALL CASESNOVES, José Antonio: "La corriente doctrinal del tacitismo político en España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 238-240, 1968, pp. 645-667.

que se dan cita las más viles acciones y los más nobles hechos asociadas a los personajes opuestos que representan, por una parte, Zelauro y Nisida -caracterizados como defensores de la libertad y paladines de una virtud reflejada en el amor puro que se profesan-, y por otra un rey dominado por la lujuria y la soberbia.

Ahondando en la escenificación de *El Príncipe despeñado* nos encontramos con unos personajes de comportamientos volubles con personalidades íntimamente ligadas a los lugares en los que se desarrollan sus acciones. De esta forma podemos diferenciar tres espacios geográficos claramente definidos: la corte, la aldea y el monte. Cada uno de ellos se identifica con emociones enfrentadas entre sí. El monte como simbología de la vida salvaje y sin otra ley más que la natural en la que se pueden cometer todo tipo de desmanes; la aldea como símbolo de inocencia, de reencuentro y reconciliación y como lugar donde se escenifica la liberación de los súbditos de la tiranía sufrida; y la corte como lugar de intrigas que se corrompe ante la falta de autocontrol y virtud del gobernante.

Todos estos aspectos lo pone Lope al servicio de unos personajes alejados de la oposición fija de caracteres a los que somete Guillem de Castro a los suyos. Los de Lope son variables en sus comportamientos, fuertemente condicionados y ligados a los lugares en los que desarrollan sus acciones. Tal y como afirma Teresa Kischner⁴, todo ello sirve para articular una serie de subterfugios orientados a presentar una escenificación impactante con un continuo cambio de planos de acción. En lo que a *El amor constante* se refiere Guillem de Castro es menos complejo. Facilita la comprensión de su mensaje a través de una simplificación escénica en la que se oponen claramente un ambiente palatino que representa la corrupción y la falta de valores éticos y morales frente a una naturaleza -en la que también hemos de incluir los espacios ajardinados en los que podemos establecer analogías con el simbolismo de un *hortus conclusus* violentado por el tirano- que representa todo lo contrario.

3. JUSTIFICACIÓN DOCTRINAL DEL TIRANICIDIO EN LA OBRA DE LOPE DE VEGA Y GUILLEM DE CASTRO: JUAN DE MARIANA Y PEDRO DE RIBADENEYRA.

La representación del tiranicidio en las obras que venimos analizando está respaldada por todo un corpus de filosofía política planteada, entre otros, por los clérigos Juan de Mariana y Pedro de Ribadeneira. Las tesis del primero las encontramos más

⁴ KIRSCHNER, Teresa: "Importancia de la espectacularidad...", op. cit., pp. 11-16.

claramente definidas en *El Príncipe despeñado*, mientras que Ribadeneyra influye de manera más directa sobre Guillem de Castro.

Mariana escribió su tratado *De rege e institutione regis* en 1590 (publicado en 1599), mientras que Ribadeneyra publica su obra *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos de este tiempo enseñan* en 1595, dedicándola al futuro Felipe III. Ambas obras tuvieron una influencia poderosa sobre el Lope de Vega que escribió *El Príncipe despeñado* coincidiendo con la publicación de la obra de Mariana – de inspiración y estilo erasmista y con planteamientos antiprotestantes y antimachiavélicos- y sobre un Guillem de Castro claramente imbuido por los escritos de Ribadeneyra⁵. Curiosamente estas dos producciones literarias contrastan con otras posteriormente escritas en las que se busca un final menos trágico, menos duro y más políticamente correcto. Esto debemos ponerlo en correlación directa con la condena generalizada de los escritos de Mariana vertidos, principalmente, desde la Compañía de Jesús –a la que pertenecía el mismo Mariana- y por el parlamento francés tras el magnicidio cometido por Françoise Ravailac –quien curiosamente dijo desconocer la obra del jesuita- en la persona de Enrique IV el 14 de mayo de 1610.

Mariana había planteado como algo legítimo en sus escritos el derecho a la resistencia y a liberarse de los gobernantes tiranos por medio de la violencia como reacción al creciente poder absoluto de los monarcas y a las tesis políticas de Nicolás Maquiavelo –defendidas en Castilla por autores como Álamos de Barrientos-. Pero las tesis de Mariana iban mucho más allá, no quedándose solo en la reacción violenta ante la opresión. Su libro tiene tres partes claramente diferenciadas: una primera en la que presenta los principios filosóficos por los que ha de regirse el Estado, a saber, la sociabilidad del hombre, el poder político, las formas de gobierno, el tiranicidio o la sumisión del rey a la comunidad. La segunda parte está dedicada a la educación del príncipe, siguiendo de cerca las teorías de Erasmo de Rotterdam en su *Enchiridion*; en ella propone como máximo valor de un monarca la virtud cardinal de la prudencia, en su sentido aristotélico y sobre todo en la necesidad de impedir que los impuestos asfixien a las clases productoras de los países. Inspirándose en Santo Tomás de Aquino, justifica la revolución y la ejecución de un rey por el pueblo si este es o se convierte en un tirano. En

⁵ HUGHES, Marianelly: “Monarcas, tiranos y tiranicidio: la ideología de Juan de Mariana en la obra de Lope de Vega”. *Biblioteca Virtual de Polígrafos*, Madrid, 2006. <http://www.larramendi.es/i18n/consulta/registro.do?id=3464>. (Consultado el 22-03-2018)

la tercera y última que aborda la cuestión de la organización del Estado a través de sus elementos más esenciales: la administración pública, la hacienda, la justicia y el ejército⁶.

Partiendo de los postulados del Derecho Natural, Mariana afirmaba que la legitimidad del poder real tiene su origen y fundamento en la voluntad del pueblo - anticipándose así a las teorías de Rousseau-. Consideraba que por encima de la voluntad del rey están las leyes de la comunidad; si el gobernante no las respeta y actúa contra ellas, se deslegitima a sí mismo y abre las puertas para que el pueblo le recupere el poder otorgado y ponga fin a su vida⁷.

Sobre la institución monárquica, el clérigo parte de la creencia de que las sociedades primitivas fueron gobernadas todas por reyes; utiliza este argumento para defender la monarquía como la forma de gobierno más ventajosa por ser la más eficaz, estable, segura e históricamente probada. Entre los tipos de realeza existentes, prefiere las hereditarias a las electivas ya que, según él, en las primeras el rey goza de un mayor prestigio, mientras que, en las segundas, la elección no aseguraría una mayor calidad del gobernante. Curiosamente y, en apariencia, contradictoriamente, partiendo del origen popular del poder, Mariana defiende la legitimidad del tiranicidio de manera más radical que otros de los defensores de este tipo de acciones. Considera adecuado el tiranicidio por un particular cuando no existen otros medios. Contra los tiranos cuyo poder tiene un origen legítimo, señala como más adecuado el tiranicidio cuando es fruto de una decisión colectiva, indicando que, si esta no es posible porque el tirano no permite reuniones, ha de realizarse mediante la acción individual. Junto a esto, Mariana considera que el rey ha de estar sometido a la comunidad. Las ideas de Mariana a este respecto son más populares que las del resto de los tratadistas políticos coetáneos de su orden. Partiendo de la base de que el rey consigue el poder a través de un contrato por concesión voluntaria de los ciudadanos considera que su poder es superior al de los individuos, pero no al de la comunidad, que sigue teniendo la titularidad última y la posibilidad de decidir sobre la continuidad del gobernante en casos extraordinarios como la tiranía. Mariana valora la existencia de instituciones representativas de la comunidad, por su función limitadora del poder real, defendiendo por último que el rey esté sometido a las leyes, cuyo origen está en la comunidad.

⁶ BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: "La Compañía de Jesús y la defensa de la Monarquía Hispánica". *Hispania Sacra*, LX, 121, 2008, pp. 181-229.

⁷ MERLE, Alexandra: "El De Rege de Juan de Mariana (1599) y la cuestión del tiranicidio: ¿un discurso de ruptura?", *Criticón*, 120-121, 2014, pp. 89-102. Véase también: JIMÉNEZ GUIJARRO, Pedro: *Filosofía crítica del Padre Juan de Mariana. (Un estudio de filosofía social)*, tesis doctoral inédita, Madrid, 1992. <http://eprints.ucm.es/2292/>. (Consultado el 15-02-2018).

Por su parte, Ribadeneyra –jesuita también– defiende una concepción de la política inspirada en los preceptos cristianos en oposición a la política defendida por Nicolás Maquiavelo en *El Príncipe*. Trata de rebatir con una serie de normas de conducta cristianas la *razón de estado* como argumento que justifica conductas inmorales y carentes de ética, oponiendo a la de Maquiavelo otro concepto de *razón de estado cristiana* que ha de ser defendida por un príncipe cristiano. Este arquetipo de príncipe cristiano forma parte de una larga serie de tratados que buscan la educación de los nobles, los llamados espejos de príncipes, conocidos desde la Antigüedad Clásica y la Edad Media. A Ribadeneyra le repugna especialmente la utilización de la religión como elemento subordinado a fines políticos, llegando a afirmar que

“[...]el primero y más principal cuidado de los príncipes cristianos debe ser el de la religión y que la falsa razón de estado de los políticos, que enseña a servirse de ella cuando les estuviere bien para la conservación de su estado y no más, es impía, diabólica y contraria a la ley natural y divina⁸”.

Según la mentalidad de la época, el jesuita estipula que el príncipe no debe consentir herejes entre los católicos, debiendo este procurar que todos sus súbditos vivan bajo una misma fe y religión y que no haya diferentes sectas en sus estados. Esto debe procurarse sin violencia o coacción, anteponiéndose él mismo como ejemplo para sus súbditos. La segunda parte de su tratado se dedica a las virtudes personales que ha de tener el príncipe, partiendo siempre del hecho de que *“fuera de la verdadera religión no ha habido, ni hay verdadera ni perfecta virtud”*. Frente a la idea de Maquiavelo –que argumentaba que *“no es necesario que un príncipe tenga todas las calidades que hemos dicho, más bien es necesario que parezca que las tiene”¹⁰*– Ribadeneyra insiste en que *“las virtudes del príncipe cristiano deben ser verdaderas virtudes y no fingidas, porque a no ser verdaderas no serían virtudes, sino sombras de virtudes”¹¹*. Coincidiendo con Mariana considera como virtudes indispensables la justicia, el cuidado de la economía y la preocupación por la riqueza de los súbditos de toda condición y estamento, el cumplimiento de la palabra dada, la clemencia, la templanza y la prudencia, entre otras.

Movido por razones de tipo dramático, cultural y político, pero con un trasfondo político, filosófico y social herederos de Ribadeneyra y de Mariana, Guillen de Castro

⁸ RIBADENEYRA, Pedro: “Tratado de la religión y virtudes que debe tener un Príncipe Cristiano, contra lo que Nicolás Maquiavelo y políticos de este tiempo enseñan”, en *La razón de Estado en España. Siglos XVI-XVII. (Antología de textos)*. Madrid, 1998.

⁹ RIBADENEYRA, Pedro: “Tratado de la religión y virtudes...”, op. cit., p. 255.

¹⁰ MAQUIAVELO, Nicolás: *El Príncipe*. Madrid, 2000.

¹¹ RIBADENEYRA, Pedro: “Tratado de la religión y virtudes...”, op. cit., p. 261.

presenta con frecuencia en sus obras el tema del rey tirano y del derecho de resistencia. Conforme a esto, Guillen define al tirano como opuesto al príncipe cristiano y al bien público del Estado. Según él, los súbditos de un tirano deben desobedecer sus órdenes y tratar por todos los medios de que abandone la tiranía. En caso de que fallen esos medios, debido a la obstinación del tirano, le estaría permitido a la comunidad, o a un súbdito particular, llevar a cabo el tiranicidio. El súbdito que resiste al tirano debe ser tenido por servidor de la patria y no por traidor, ya que si obra sin ambición personal está favoreciendo el bien común. Dentro de estas afirmaciones debemos de encuadrar *El amor constante*. Al defender el derecho de resistencia y el tiranicidio, Guillen trata de restringir el poder monárquico a los límites dictados por la razón y por la moral cristiana. Todo su esfuerzo dramático e intelectual está orientado a recordarle al príncipe que no ha de transgredir esos preceptos, ya que en caso contrario se corre el riesgo de caer en la tiranía contradiciendo los dictados justos de un Dios que es concebido como origen y fundamento de todo poder terrenal, tal y como prescriben las tesis del antimaquiavelismo español.

La práctica totalidad de los autores del Siglo de Oro español se alinean dentro de las diferentes corrientes del antimaquiavelismo surgidas a raíz de los postulados de estos dos jesuitas, como defensores de la fe y de la monarquía católica hispana y como adalides de la armonía entre la razón y la religión, agrupándose en uno de los tres grandes bloques de pensamiento de la época: la escuela eticista, según la cual la política ha de estar totalmente subordinada a la moral; la escuela idealista, que sostenía principios similares a los de los eticistas, si bien identificando la monarquía hispánica de un modo mucho más firme a la religión católica; y, por último, la escuela realista, un grupo menos compacto que los anteriores que tenía como fundamento ideológico la formulación de una razón de estado pragmática y verdadera más cercana a su realidad contemporánea, tomando como ejemplo a Cornelio Tácito.

4. EL TEATRO COMO ELEMENTO DE TRANSMISIÓN A LA SOCIEDAD DE LA FILOSOFÍA CRISTIANA DEL BUEN GOBIERNO.

Como venimos viendo, a finales del siglo XVI y en los principios del XVII las élites intelectuales y políticas castellanas realizaron un ejercicio de introspección y autocritica que les llevó a obtener plena conciencia de la crisis de poder que se venía produciendo tanto a nivel interno como en el ámbito internacional que vincularon claramente a una pérdida de aptitudes y actitudes vinculadas con la falta de moral y el

escaso ejercicio de la virtud como herramienta de gobierno. De esta forma, los intelectuales agrupados en torno a las escuelas eticistas, idealistas y realistas anteriormente indicadas no solo diagnosticaron la crisis del reino sino que propusieron vías para superarlas, partiendo también de las teorías arbitristas desarrolladas en la escuela de Salamanca por, entre otros Martín González de Cellorigo, Tomás Mercado, Pedro Fernández de Navarrete.

Todos ellos fueron conscientes del mal que afectaba al imperio español, haciendo hincapié en que tras la ficción o ensueño vivido durante la época de los Austrias mayores, periodo en el que -según afirmaba González de Cellorigo- se gobernó de espaldas al orden natural de las cosas, se produjo un encuentro con la realidad que tuvo como consecuencia directa el fracaso de la política exterior y una obligada reformulación de las estrategias políticas¹², entre las que se encontraba la reinterpretación de la doctrina de la *razón de estado* -sobre todo tras el fracaso estrepitoso de las políticas del duque de Lerma- bajo las nuevas tesis imperantes de la moral católica. Esta reinterpretación de la *razón de estado* puede extrapolarse a la aplicación práctica de la política de los Habsburgos menores, ya que sus aspiraciones imperialistas necesitaban de una política militar activa que solo podría llevarse a término con el consentimiento y aprobación de sus súbditos. En ayuda de la puesta en marcha de esta vía de acción se buscó el apoyo y la colaboración de las elites culturales del barroco, desplegándose de esta forma una estrategia de adoctrinamiento cuya meta era lograr el apoyo de la masa social. Ello demandó la utilización de todos los medios culturales que sirviesen como vía de transmisión para divulgar la estrategia y hacer partícipe de ella a los habitantes del imperio; sermones en las iglesias, pintura, tratados políticos, filosóficos o teológicos y, por supuesto, las representaciones teatrales, sirvieron como herramientas para la consecución de los objetivos propuestos¹³.

Para comprender adecuadamente la función política que cumplió el Teatro del Siglo de Oro hemos tener presente que este medio cultural posibilitó a la sociedad barroca poder ver en la representación teatral el sistema político vigente, el absolutismo monárquico, aunque ello no fuese más que una idealización del crudo racionalismo político moderno precisamente definido en la doctrina de la *razón de estado*, tal y como

¹² RUIZ, Julio Juan: “Propaganda política y autocrítica en el teatro de Pedro Calderón de la Barca”, en *IX Congreso Argentino de Hispanistas. El Hispanismo ante el Bicentenario*. La Plata, 2010. <http://nulan.mdp.edu.ar/1941/>. (Consultado el 4-4-2018).

¹³ OLLERO PINA, José Antonio: “El ejercicio del poder”. *ah: Andalucía en la Historia*, 36, 2012, pp: 20-21. Véase también ROE, Jeremy: “El valido y su pintor. Olivares y Velázquez”. *ah: Andalucía en la Historia*, 36, 2012, pp. 22-25.

afirma David García Hernán¹⁴. Debemos tener presente que el teatro fue un medio de propaganda como lo fueron también la poesía de carácter épico, los sermones dados en las iglesias o la tratadística política. Sin embargo hemos de destacar que la eficacia del teatro como medio de divulgación de ideas y adoctrinamiento de la sociedad fue muy superior a los otros, ya que durante las representaciones de las obras el receptor entablaba una conexión más cercana con las ideas que se pretendían transmitir al recibir el mensaje de un modo directo.

Por otra parte, consideramos que la auténtica eficacia del teatro como vía de difusión de ideas políticas del siglo XVII estriba en su relación entre la ficción y la realidad que se intenta evocar. Este equilibrio ha de mantenerse en todo momento ya que un uso propagandístico excesivo y demasiado evidente llevaría a una disminución de su utilidad, mientras que una trama demasiado ficticia y alejada de la realidad del espectador la tornaría inverosímil y carente de mensaje. El primero de los efectos mencionados lo podemos ejemplificar a través del impulso de propaganda que se realizó por parte la intelectualidad adepta al Conde Duque de Olivares y a su programa de reformas. Sus excesos en el contenido combinados con no poca falta de sutileza cosecharon como resultado una tremenda falta de credibilidad¹⁵. Por esta razón, en el teatro de Lope y de Castro encontramos contrapesos que, de alguna manera, matizaron el discurso oficial, y, fundamentalmente, lograron hacerlo más creíble de cara a la sociedad de su época, si bien no debemos olvidar el hecho de que estamos ante un discurso propagandístico cuyo principal objetivo era legitimar y enaltecer la política del monarca y que los rasgos del tirano solo justifican su presencia en aras de justificar las virtudes del monarca legítimo, todo ello por no hablar de su afán personal por convertirse en cronista oficial.

Como venimos observando, una parte considerable de la producción teatral del Siglo de Oro Español desempeñó una importante labor de propaganda en pos del adoctrinamiento de los súbditos pero, aun teniendo presente todo ello y que esas obras cumplieron con su cometido –siendo muy bien acogidas en los círculos cercanos al poder–, no se puede generalizar y afirmar que todas las manifestaciones culturales del barroco obedecieron a un dirigismo estatal, que lo convertiría en el rasgo predominante de la producción cultural del Siglo de Oro tal y como sostenía Maravall¹⁶. En contraposición

¹⁴ GARCÍA HERNÁN, David: *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, 2006, pp: 200-206.

¹⁵ ELLIOTT, John H: “La propaganda del poder en tiempos de Olivares”, en *Historia y crítica de la Literatura Española*. Barcelona, 1992, pp. 75-80.

¹⁶ MARAVALL CASESNOVES, José Antonio: *La cultura del...*, op. cit., pp. 645-667.

a la afirmación de Maravall nos encontramos con las tesis del hispanista francés Jean Canavaggio. Este autor incide en la necesidad de matizar la afirmación del prestigioso profesor español, ya que, aun admitiendo como uno de los rasgos fundamentales del teatro y de la representación teatral en la España del siglo XVII el haber sido el entretenimiento cultural de masas por excelencia en las principales ciudades y villas, no considera que el ejercicio de creación, producción y difusión de las obras de teatro fuera planificado y orquestado en tan gran medida por las elites del gobierno, ya que según él “[...] de haber sido concebida como un teatro de propaganda no habría logrado su objetivo, sacrificando a un proyecto reductor su calidad estética e incluso su eficacia¹⁷”.

Por nuestra parte, pensamos que si bien *El amor constante* y *El Príncipe Despeñado* -junto con otras obras tanto de Lope y Guillem de Castro, y las de otros dramaturgos de la época-, cumplieron una función política, no por esto se puede generalizar y caracterizar a la cultura del barroco español como una herramienta dirigida por las élites para captar la voluntad incondicional de las masas, sino más bien una vía de difusión de una filosofía política que exigía a los gobernantes menores niveles de corrupción, nepotismo, soberbia y un mayor compromiso para con sus súbditos a través de una política más virtuosa e impregnada de la auténtica moral cristiana.

5. ELUDIENDO AL CENSOR: TÉCNICAS Y FORMAS DE EVITAR LA PROHIBICIÓN A LA PUBLICACIÓN Y REPRESENTACIÓN PÚBLICA DEL TIRANICIDIO.

La difusión impresa del teatro áureo y su representación en los corrales de comedia conocen un auge importantísimo en el siglo XVII. Las obras de teatro en general y, en mayor medida las comedias, además de ser vistas por el público que acude a las diferentes representaciones, son leídas con fruición y están presentes en las bibliotecas particulares de un importante espectro social de la población de la España del siglo XVII.

Como cualquier texto impreso del Seiscientos -ninguno de los grandes escritores del Siglo de Oro se vio exento de ver como sus libros eran sometidos a este trámite ni de ver como sus textos originales eran mutilados o alterados-, el teatro también se somete al ejercicio de la censura, tanto de la civil, como de la eclesiástica. Como rasgo diferenciador, la aprobación de una obra de teatro se distingue de la de otros géneros literarios en que ha de pasar, como norma general, por dos filtros: la obtención de un primer beneplácito sobre la versión impresa del texto y una segunda durante la

¹⁷ CANAVAGGIO, Jean: *Historia de la Literatura Española. Tomo III*. Barcelona, 1995, p. 19.

representación –en otros casos previa al estreno –de la misma ante el público. Salvo denuncia particular a la Inquisición, este trabajo recaía sobre el juez protector de las comedias, miembro del Consejo de Castilla, quien a su vez delegaba la tarea en un censor y un fiscal de comedias¹⁸.

Dentro de la figura y del trabajo del censor existían elementos subjetivos que hacían que la balanza se equilibrase a favor o en contra de la obra evaluada. Este elemento subyace, como apunta Florit, *“en la amistad o enemistad, la simpatía o antipatía entre los censores de turno y el escritor, factores que debieron de tener considerable trascendencia a la hora de decidir censuras”*¹⁹. Existían toda una serie de temas que eran objeto de un cuidadoso análisis y cribado por parte de los censores. Entre estos destacaban los referentes a posibles temáticas heréticas, judaicas o relativas a las supersticiones, todo aquellas cuestiones que no se adecuasen debidamente a la ortodoxia católica, el tratamiento dado a las figuras de los santos, escenas en las que se entremezclan lo profano con lo sagrado, el debido respeto a determinados personajes históricos y a todos aquellos temas o alusiones que pudieran resultar subversivos o que minasen la autoridad y decoro del rey y sus ministros.

A su vez, desde las autoridades civiles y eclesiásticas se aconsejaba a los escritores sobre aquellos temas que eran los más apropiados para su tratamiento y representación. En 1644, en respuesta a consulta elevada por Felipe IV, el Consejo de Castilla emitió al respecto la siguiente recomendación:

*“[...] que las comedias se redujesen a materias de buen ejemplo, formándose de vidas y muertes ejemplares, de hazañas valerosas, de gobiernos políticos, y que todo esto fuese sin mezcla de amores. Que para conseguirlo se prohibiesen casi todas las que entonces se habían representado, especialmente los libros de Lope de Vega, que tanto daño habían hecho en las costumbres”*²⁰.

Queda aquí clara la orientación propagandística que del poder y la moral se quiere hacer desde las élites ligadas al gobierno y a la defensa de una monarquía acosada por una importante crisis política y económica. Junto a esto podemos destacar unos cada vez más duros filtros que sobrepasar por los autores; si Lope, gran conocedor de una cultura clásica y judeocristiana con la que articular sus personajes y su discurso, así como maestro de la sutileza en el mensaje es tildado como dañino para la costumbre y la moral

¹⁸ FLORIT DURAN, Francisco: “Pensamiento, censura y teatro en la España del Siglo de Oro”, en *Pensamiento y literatura en los inicios de la modernidad*. New York, 2017, pp. 21-46.

¹⁹ FLORIT DURAN, Francisco: “Pensamiento, censura y...”, op. cit., p. 33.

²⁰ *Ibíd.*, p. 38.

de la sociedad eso significaba que el endurecimiento de la censura no había hecho más que crecer y endurecerse. O lo que es lo mismo: cada vez quedaba menos espacio para la crítica, para el mensaje reivindicador o para poner en cuestión a una monarquía cada vez más absolutista.

Para burlar la prohibición y hacer llegar su mensaje al lector o al espectador, los autores aplicaron toda una serie de medidas que comenzaban con la aplicación de una fuerte autocensura, asumiendo como propios una parte importante del sistema de ideas y creencias de una mentalidad que no compartían en su totalidad. Junto a esto en la obra escrita se trataba de denunciar o mostrar temas o querellas que estaban de actualidad en aquel momento a través de la extrapolación temporal y uso de pasajes bíblicos o de la tradición histórica y mitológica grecorromana. Durante el primer tercio del siglo XVII, años en los que la censura parece que fue algo más laxa con las obras que tocaban aspectos filosóficos y políticos que con posterioridad, la ambientación de los hechos acaecidos en tiempos pretéritos o fuera del ámbito espacial de la monarquía hispánica – casos de *El Príncipe despeñado* y de *El amor constante*– sirvieron para eludir la censura a la totalidad del texto.

Otro elemento de importancia capital para burlar la censura –utilizado en todos los tiempos y estados, no solo en la España del Seiscientos– era el empleo del mensaje paraverbal que añadían los actores, bien por propia iniciativa o instigados por autores o promotores. Esta fue una de las cuestiones que más perturbaron y desesperaron a quienes ejercían la censura, a los cuales, según Florit, “[...] no se les ocultaba que si bien podían tachar o eliminar los pasajes escritos que les parecieran inmorales o contrarios a la Fe y buenas costumbres, les resultaba imposible censurar los signos paraverbales que tanto les irritaban²¹”. Ademanos y meneos deshonestos, gestos provocativos, la utilización de objetos como representación alegórica de otros, utilización del habla para cambiar el sentido de la palabra escrita, entre otros, fueron fórmulas utilizadas para eludir la censura y hacer llegar en gran medida, el mensaje original a unos espectadores cada vez más acostumbrados a estas prácticas que se desarrollaban en los corrales de comedias.

6. CONSIDERACIONES FINALES

Parece indudable que tanto *El Príncipe despeñado* como *El amor constante*, cumplieron una función de divulgación filosófica y política al servicio de la razón de estado católica y del antimaquiavelismo promovidos por Mariana y Ribadeneyra, cuyo

²¹ Ibíd, p. 40.

mensaje fue endulzado en posteriores obras –tanto por ellos como por otros autores- tras el asesinato de Enrique IV de Francia.

El teatro del Siglo de Oro, orientado por unos autores fuertemente implicados en las corrientes que pedían una regeneración política y espiritual del imperio, se puso del lado de un dirigismo estatal guiado por la nueva *razón de estado católica* que fue bien acogido en la corte –sobre todo por Felipe IV y por Olivares- a la vez que insistía en convertirse en el espejo de reyes que sirviese de guía y recordatorio a los gobernantes. Pese a la autocensura impuesta y a las herramientas que desde el poder se desplegaron para controlar las temáticas menos ortodoxas y las críticas que se desarrollaban en las obras de teatro, los autores –a través del ingenio y de la búsqueda constante de subterfugios- siempre encontraron un camino a través del cual eludir en gran medida las prohibiciones, haciendo llegar su mensaje a lectores y espectadores.

Por último, hemos de considerar que el mensaje que se vertía desde los escenarios a través de las representaciones de las obras de teatro excede, con mucho, el marco histórico-literario, permitiéndonos su estudio ahondar en el conocimiento de la política y la sociedad del siglo XVII. En este sentido, los textos analizados de Lope de Vega y de Guillem de Castro se nos presentan como una valiosa fuente para el estudio de la historia política y social, ya que son el reflejo de las mentalidades, anhelos e ideales de su época, cuestiones que de una forma u otra influyeron sobre una gran parte de los súbditos del imperio español. Así pues, consideramos que el mensaje que nos aportan las obras teatrales y la poesía del barroco español ha de ser estudiado desde una perspectiva que lo considere sujeto activo de la Historia de España y no solo como un simple objeto más a tener en cuenta.